

＜特別寄稿＞（学術エッセー）

オペラの「虚像」と「実像」 ——オペラは研究対象となりうるか？

丸 本 隆

1 オペラ研究事始め

本誌の「紹介 私の研究」欄にも書いたように（256ページ）、筆者は最近、オペラを中心的な課題に据えた研究に取り組んでいる。「どうしてオペラ研究を……？」ドイツ文学をメインテーマにしていた時に比べて、こうした問いを受け、自己正当化に努めなければならないことが多い。一般的にオペラのイメージがそれほど芳しくないことと関係しているのだろう。

筆者もかつては、オペラに対してかなり否定的なイメージを抱いていた。オペラを見たこともなかったし、見ようともしなかった。何度かドイツに滞在したときにも、演劇（ストレートプレイ）は浴びるほど見たが、宿舎のすぐ近くに世界的レベルの歌劇場があり、廉価なチケットでいつでも観劇できる機会に恵まれていたにもかかわらず、そこにはほとんど足を踏み入れたことがなかった。

そうしたなかで筆者は、21世紀にさしかかるところオペラに興味をもちはじめ、やがてオペラを重要な研究対象とするようになる。「おそらくそれは筆者の好みの変化にすぎなかった。ドイツ文学や演劇学と関わりあうなかで自然とオペラに対する関心が広がっていったのだろう……」。ジグザグの軌跡を描きながら次第にオペラに接近していったことに関して筆者は、こんなふうに自力でそこにたどり着いたような気がしていた。

だがその後、オペラへの関心を深めていくにつれ、そうした遍歴は単に個人的な趣向や趣味の変化の問題ではなく、時代の流れに大きく左右された結

果なのではないかと思うようになってきた。

確かに昔も今も、社会全般のオペラに対する否定的イメージは根強いものがある。だが一方で、以前と比べてオペラ文化は確実に盛り上がりを見せ、オペラに対する認知度も相当高まってきたという現実がある。筆者がオペラ研究へとたどりついた足取りを、そうした時代の流れに照らして客観的に跡付けながら、本稿のタイトルに掲げた「オペラは研究対象となりうるか」というテーマに迫っていきたい。

2 オペラにまつわるネガティブ・イメージ

たとえば授業で学生たちにオペラを見たことがあるか尋ねると、大抵の場合、実際に劇場で上演を見たことは一度もないという答えが返ってくる。単に見ないだけでなく、オペラに否定的イメージを抱いていることが少なくない。学生に限らず、多くの人がオペラと聞いて思い浮かべるのは、「異常な声」「荒唐無稽」「古色蒼然」「過去の遺物」「金持ちの道楽」等々といったイメージだ。

これらのイメージは根底でつながり、「浮世離れした」「敷居の高い」オペラ全体のイメージを形成している。そもそも現実との接点がなく、なんとなく難しそうなおとつきにくい内容に加えて、数万円もする入場料が当たり前となれば、多くの者が否定的な印象を抱いてしまうのも当然に思えてくる。

それにそもそも「オペラ嫌悪」にもっとも直結しやすい要因は、歌手の声に対する生理的な不快感であろう。ごく普通の胸声（チェスト・ヴォイス）による歌唱と異なり、オペラを特徴づけるのは、頭声（ヘッド・ヴォイス）による高音域の歌唱である。とりわけソプラノのコロラトゥーラ（装飾音型を用いた技巧的旋律。モーツァルトの《魔笛》の「夜の女王のアリア」がその好例）には、耐えられないという人は少なくないだろう。そうした「金切り声」を真似ることによってオペラを茶化すシーンは、日常的にもよくみられる。

その種の食わず嫌いでなくとも、筋や内容が不自然で非合理的だとするオペラへの不信感も根強く存在する。つまり台本（リブレット）のレベルで、オペラは芸術に値しないとする見方である。オペラ独自のメディア的特性ではなく、テキストの文学的価値で作品を評価する伝統的な立場からの批判である。さらに音楽は感性的なものであり、人間の理性に訴えかける力が弱く、音楽による表現に依拠するオペラはその点で文学や演劇より価値が低いと感じる者も少なくない。ともかくそうした意味でオペラを相手にしないというケースもよくある。

こうしたオペラ批判は、いまに始まったことではない。18世紀前半のドイツで、舞台メディアを国民教化のための「道徳施設」（シラー）⁽¹⁾にふさわしいハイレベルな芸術に高めるべく、知識層の主導で演劇改革が推進されるが、その最初の急先鋒となったゴットシェートは、『批判的詩学の試み』のなかで当時のバロック・オペラのあり方に厳しい目を向け、台詞を歌で綴ることの荒唐無稽さやカストラートの存在の不自然さに加えて、台本と音楽の内的関連の欠如の非合理性や、色恋沙汰に終始する戯曲内容の反モラル性を非難している⁽²⁾。

それとはやや異なるスタンスから、オペラに愛想をつかしている人々も珍しくない。特に芸術に常に新しいものを求める前衛志向の人々にとっては、内容・形式の古臭さが我慢ならないものに映り、オペラが時代に取り残された未来のない舞台メディに感じられてしまうようだ。

3 「オペラ危機」と「オペラの死」

1600年ころジャンルとして確立して以来、オペラは不断に次々と新しい作品を生み出してきた。だが今日、世界の歌劇場で上演されるオペラは、ほとんどが18世紀末から20世紀初頭に成立した作品に限られる。最初期から18世紀の中ごろにいたるほぼ一世紀半、膨大な数のオペラが上演されたが、バロック・オペラとも呼ばれるその大部分は、今日の舞台で再現されることはな

い。多くが絶対主義体制下の王侯貴族による権勢誇示のためのパフォーマンスという性格を帯びていたそれらのオペラが、現代人に疎遠に感じられるとしても不思議でない。18世紀後半の市民社会の確立期を背景に現れるオペラが初めて、現代人の共感を呼ぶのである。今日の歌劇場の定番で時代的にもっとも古いのは、《イドメネオ》(1781) から《魔笛》(1791) にいたるモーツァルトの7大オペラである。「近代的な」オペラは、まさしくフランス革命(1789)とともに出現するのである。その後19世紀を通じてロッシーニ、ヴェルディ、ヴァーグナー、ビゼー、20世紀初頭にもプッチーニやリヒャルト・シュトラウスといった、我々に馴染みのある作品が続いていく。

だが20世紀に入った時点で大きな転換点が訪れる。ベルクの《ヴォツェック》(1922) や《ルル》(未完、1937初演) はそうした作品群の最後の、あるいは新たな時代の最初の作品とみなされる。大衆化社会に突入するこの時期、もはやオペラという舞台メディアの形式が時代にそぐわないとして批判的となり、オペラは存亡の危機を迎えるのである。

18世紀のなかごろまでオペラの上演演目は、ほとんどが新作だった。作曲家はそのために年間、2、3本の作品を提供しなければならなかった。やがて劇場の上演プランは、繰り返し舞台に載せられるレパートリー作品が中心を占めるようになる。20世紀に入ると、依然として新作は生み出され続けるものの、広く上演される作品はほとんど過去の「遺産」に限られることとなった。オペラの古典化である。

1928年にベルリンで初演されたクルト・ヴァイルの《三文オペラ》は、大当たりをとったことで知られている。ちょうど200年前、当時のロンドンを舞台にヘンデルのイタリア・オペラを風刺したペープシュの《乞食オペラ》の一種の焼き直しであったが、その原作に倣って同時代オペラを、社会批判的機能を失いもはや美食的で享乐的な「一晚の慰み」に墮しているとして、痛烈に批判した。

《乞食オペラ》がしばしばジョン・ゲイ作とされるように、《三文オペラ》

も作曲家のヴァイルより、劇作家ブレヒトの名前で知られることのほうが多い。それはこの作品が、オペラというより演劇的要素の強い「歌芝居」的な舞台メディアであり、伝統的なオペラから変貌を遂げつつあった当時の「オペラ」の一形態を示していたことを表している。

すでに19世紀後半にヴァーグナーは、オペラという形式に疑問を投げかけ、「ドラマ」と「音楽」の融合を目指した、「楽劇」や「総合芸術作品」で知られる別のタイプの「オペラ」を対置した。だがそれは、作品全編を音楽が貫きドラマの進行を主導するという点で、依然としてオペラの範疇に分類される。それに対して、20世紀に湧き上がる伝統的なオペラへの反乱は、こうした形式をラジカルに解体し、音楽からその絶対性を奪ってしまう。こうして出現した新たな作品の多くは、「音楽」が「ドラマ」に従属する、「オペラの死」を意味する音楽劇にほかならなかった。

そのような伝統的なオペラと一線を画す「オペラ」は、1960年代に音楽劇（英：music theatre / 独：Musiktheater）と呼ばれるようになり、オペラ史などでも20世紀のオペラを「本来の」オペラと差異化して、音楽劇と総称する事例が増えてくる⁽³⁾。この種のオペラは、21世紀の今日でも盛んに創作されている。しかしそれらは、少数のエリート観客に向けた高度な芸術性の追求に存在意義を求めることはあっても、幅広く受容されているわけではない。他方で旧来のオペラも、時代を切り開く斬新さを失った未来のない舞台メディアだと思われがちである。

4 自らの体験を歴史に重ね合わせて

そうした「死」を予感させるオペラのイメージは、かつて筆者も共有するところであった。いま過去の体験を振り返ってみると、実は以前の自分のオペラ観は、いわば時代精神がもろに反映された、強くバイアスのかかったものであったように思われる。

思い返すと、学生時代を過ごした1960年代の半ば、学園は反権力的な雰囲気

気に満ちていた。演劇（ストレートプレイ）を見に行く学生は今よりずっと多かったが、彼らがみな演劇好きだったわけではなく、むしろ演劇の醸し出す社会批判的な雰囲気魅せられての観劇が多かったように思う。彼らとの会話で、オペラが話題にのぼった記憶がまったくない。オペラはブルジョア的な胡散臭い代物といった、いささか敵意を含んだイメージが潜在意識のなかにあったのかもしれない。

「政治の季節」のさなかにあった当時、どこかの国で歌劇場が保守反動の象徴として攻撃されたことがあったような記憶がある。そういえばアドルノの『音楽社会学序説』のなかのオペラに関する記述は1960年初頭の状況を描いており、そこで彼はオペラを時代遅れのジャンルとみなし、その反動的文化保守主義を問題視している⁽⁴⁾。

こうした政治的な動機に加えて、当時の風潮との関わりで、オペラを遠ざけたくなるもう一つの理由があった。そのころの学生には、クラシック音楽の愛好者も今よりずっと多かったように思う。筆者もその一人だったが、好みの曲は圧倒的にドイツの、それも交響曲を筆頭とする器楽曲ばかりという偏りがあった。もう少しバランスよく聴く者もいるにはいたが、オペラに興味を示す者は誰もいなかったように覚えている。

のちに知ることになるが、そうした傾向も当時まだ色濃く残っていた（現在でも完全には払拭されていない）、ドイツ一辺倒とすらいえる日本の音楽受容のあり方と密接に関係していたように思われる。19世紀の前半から後半にかけて、音楽学が近代的な学問体系へと成長を遂げる過程で中心的な役割を演じたのがドイツであった。楽曲分析を主軸とするその方法論によれば、器楽曲こそ純粋な芸術形態とされ、なかでもヒエラルキーの頂点に位置づけられた交響曲に対して、オペラ（すなわち劇音楽）は不純であり、芸術的に価値が低いとみなされたのである（ヴァーグナーのオペラは、「楽劇」「総合芸術作品」として本来のオペラとは差異化された）。筆者が長らくオペラと距離を置き続けたのは、そうした価値観が刷り込まれたためもあったように

感じている。こうしてオペラに対しては、相手にするのは恥ずかしいといった思いが強く、うさんくさいイメージしか思い浮かばなかった。

5 オペラの復権と隆盛

これまでみてきたオペラに対するネガティブ・イメージは、現在でも依然として広く流布し、オペラは衰退に向かっているとする見方も根強く存在するが、一方でそれとは逆の見方も多く現れている。現代の代表的なオペラ研究者のアップーティとパーカーは、最近刊行されたオペラ史の序文で、「世界中で催されるオペラのライブ上演の数は、50年前よりはるかに増加している。この伸びをみると、オペラが減退する兆しはほとんど感じられない」⁽⁵⁾と言っている。

さるオペラ案内書の著書バーガーは、アメリカでの現況について「あるオペラ支援組織の調査によれば、合衆国には63に及ぶフルタイムの歌劇団が活動している。さらに、それほど正式の見積もり表ではないが、オペラを上演するプロの劇団は200以上あるという（半世紀前と比較すると、当時は1ダースにも及ばなかった）」⁽⁶⁾と記している。演劇状況に関する厳密な統計が完備するドイツの例でみると、オペラ上演のための上演施設と劇団を備え、2012 / 13年のシーズンにオペラ公演を行った劇場は、データが記載された公立劇場に限っても86にのぼる⁽⁷⁾。州や市町村から莫大な財政支援を受け、年間10か月のシーズンを通してほとんど毎日、レパートリー・システムで公演を打つそれらの劇場は、1990年の東西統一以後、財政情勢の悪化などでしばしば閉鎖や縮小の危機に瀕したが、オペラ文化が当時と比べて後退したわけではない。さらに世界的にみると、これまでオペラとあまり縁がなかったものの近年、オペラ文化が急速に普及しつつあるという国も増えている。

そうした量的な面での飛躍は、オペラを取り巻くさまざまな環境の変化とも密接に関連しながら、人々のオペラへの関心を不断に拡大してきた。それについては何よりも、ニューメディアの発達がオペラを受容に大きく貢献し

た点を挙げることができる。確かに歴史の古いレコードから、やがてカセットテープやCDへと進化していく音声録音は、家庭で容易にオペラと触れあうことを可能にした。だがそうした音楽面に限定されたオペラ鑑賞に対し、とりわけビデオ、DVD、BDへと発展を遂げていく映像録画の技術は、革命的な役割を果たした。映像によって舞台の動きをフォローできると、当然、オペラの全貌の把握が容易になり、身近に感じられるようになるが、この点でとりわけ重要なのは、それによってオペラが総合的舞台メディアであり、音楽だけでなく演劇的な要素が大きなウェイトを占めることを人々に再認識させたことである。

近年、いわゆる「演出家主導の舞台（レジー・テアター）」が一つのトレンドとなっている。「作品への忠誠」（ドイツ語の *Werktreue* に由来する概念で「原作至上主義」「オリジナル絶対主義」とも意識可能、英語では *faithful rendition*、*faithfulness to the original* などと訳される）とは逆の方式で、演出家が作品解釈を主導する、演劇的要素を重視した作品作りである。原作を単なる素材として扱い、新たな作品に作り替えるといったことも珍しくない。そうした手法の是非についてはしばしば評価が分かれるところだが、それがオペラをアクトリアルなメディアとして再生する効果を生み出しているのは疑いない。

他の舞台メディアや映像メディアと比較しても、オペラほど同じ作品をさまざまなヴァージョンで見る機会を得られるものはない。たとえばヴェルディの《アイーダ》を録画した市販のDVDは、筆者個人ですら20種類以上の版を所蔵しており、居ながらにしてオリジナル作品やそれぞれの舞台上演の比較や分析に役立てることができる。それに最近ではいうまでもなく、インターネット動画を活用することで、さらに多くの舞台と触れあうことができる。

このように実際の舞台にみられる新しい傾向に加えて、映像メディアによる視聴の可能性の増大は、オペラの受容層の裾野を確実に広げている。それ

によってオペラが大衆文化の一部になったわけではないが、かつてのエリート的な教養市民の独占物の観を呈したオペラの社会的機能が根源的な変化を遂げつつあることは間違いない。

映像メディアの家庭への進出によってオペラ文化にもたらされたもう一つの大きなメリットは、字幕の出現である。この点も、実際の舞台における変革と連動しつつ、人々にオペラを身近に感じさせるための強力な動因となった（映画、テレビ、DVD など映像メディアの字幕が英語、ドイツ語でそれぞれ subtitle、Untertitel（下の字幕）と呼ばれるのに対して、劇場の舞台上部に投影される字幕は supertitle、Übertitel（上の字幕）という。日本のように、縦向きの字幕が用いられる場合もある）。

19世紀にはどの国でも、外国語によるオペラは、現在のミュージカルのように、自国語に翻訳・翻案して上演することが圧倒的に多かった。その慣習は20世紀の後半になってもまだ広くみられたが、やがて原語上演が主流となっていく。かつて自国語上演が、作品理解が容易になるという実用的な理由で歓迎されたことはいうまでもない。だが一方で、テキスト（歌詞）との緊密な結びつきにおいて作曲されるオペラの歌曲はオリジナル言語で歌われるべきだとする、オペラの本質に関わる主張も根強かった。そして上演中に意味の伝達を担う字幕の出現が、原語上演の強力な助けとなるのである。オペラ制作の急激な国際化によって歌手団がさまざまな国の出身者で構成され、上演地の歌手を軸とするその国の言語での上演が必ずしも現実的でなくなってきたことも、そうした流れを加速化させた。

この技術はすでに1980年代の前半にアメリカで導入されたが、95年にはニューヨークのメトロポリタン歌劇場が、前の座席の背面に設置された液晶画面に字幕を映し出すシステムを取り入れた。ミラノのスカラ座、ウィーン国立歌劇場、ベルリンのコーミッシェ・オーパーなど、その後それに続く劇場はまだ一部に限られるが、それらの劇場では数カ国語から好みの言語を選択し、ディスプレイをオフにする機能を備えるなど、観客のニーズにきめ細か

い対応がなされている。

さらにオペラを受容人口の増加に貢献している重要な要因として、フェスティバルの存在を挙げることができる。フェスティバル自体はすでに19世紀から、今日に近い形態で開催されていたが、最近では町おこしや観光とタイアップして新たに立ち上げられる事例が増加し、未曾有の活況を呈している。たとえばイタリアでは、夏季期間中にヴェローナ、マチュラータ、トッレ・デル・ラーゴ、ペーザロなどの都市で、オペラ上演に特化したフェスティバルが開催されている。それらはシーズンオフの空白を埋める夏の風物詩ともなって多大の集客力をみせ、普段はオペラと縁のない人々にも観劇の機会を提供するうえで大きな役割を果たしている。

これに劣らずオペラの敷居を下げるための役割を果たしているのは、パブリック・ビューイングであろう。サッカーのイメージと緊密に結びついたこのライブ中継の形態は、オペラでも盛んに試みられるようになってきた。ニューヨークのメトロポリタン歌劇場が2003年、シーズン初日の上演を市の中心部のタイムズ・スクエアでライブ中継したのが最初だとされる。この劇場はその後、日本も含めた映画館でのライブ放映を継続的に行っている。ドイツ語圏諸国でもヴィーン、ミュンヘン、ベルリンなどの大都市を中心に、しばしばこの種のイベントが催されている。

筆者が2007年に直接体験したベルリン国立歌劇場での「万人のためのオペラ Opern für alle」という標語を掲げた催しでは、劇場に隣接する広場に設置された大スクリーンに、劇場で上演中のマスネーの《マノン》がリアルタイムで映写された。入場無料で入退場は自由、飲食を提供する屋台もいくつか並び、そこに集まった2万人もの参加者は、ビールを飲んだりしながら気楽に映像を楽しんでいた⁽⁸⁾。

6 現代社会に不可欠なオペラ

オペラが最近、スポーツとの結びつきを強めていることも、こうした流れ

に沿う注目すべき現象といえる。特に当代きっての「3大テノール」と呼ばれて人気を博したパヴァロッティ、ドミンゴ、カレーラスが1990年のイタリアでの FIFA ワールド・カップ 前夜祭のコンサートに登場し、その後も2002年の日韓共催の大会まで毎回共演を続けたことは、オペラにとってあまりにも画期的な出来事だった。なぜなら両者はかつて、典型的な大衆的娯楽であるサッカーに対してオペラはエリート的な教養市民層の社交の場であり、それぞれの観客はまったく違う種類の人々から成り立っていたといわれるほどの関係にあったからである。スポーツとの関連でいえば、フィギュアスケートの滑走の際のバックグラウンド・ミュージックにも、オペラの曲が聞かれることが多くなってきた。

だがこうした状況をオペラの大衆化と名付けることはできないだろう。それによってオペラ文化が社会に広く根付いたとはいえないからである。だが断片的であれオペラが一般家庭の日常生活に浸透してきたことで、人々のオペラに対するイメージはそれなりに変化してきたように思われる。

こうした大衆的なレベルでの動向はハイ・カルチャーの世界でのオペラ観の転換と交錯しあっているようにみえる。後述するように、従来オペラは演劇史にすらまともに取り上げられてこなかった。その点で2009年に出版され大評判をとった、ドイツの歴史学者ユルゲン・オスターハンメルによる19世紀史を全面的に扱った大著「世界の転換 —19 世紀史」にみられるオペラの扱いは注目に値する。その歴史書において彼は、第1部「記憶と自己観察 —メディアによる19世紀の永遠化」の冒頭の章で、「過去の世紀は再現されることにより、また文書館や神話において生き続ける。今日19世紀は、文化が新たに表象され消費されるところで新たな生命を獲得する。ヨーロッパのもっとも特徴的な芸術形態であるオペラはその好例である」として冒頭的第一節を、他の芸術を差しおいてオペラの記述に当てている⁽⁹⁾。

オペラはもともと現実社会と結びつきの強いメディアである。上演を実現させるには多くの人々の参加が欠かせない。テキストの作成に作曲家と台本

作者が当たり、パフォーマーとしてソロ歌手、合唱団員、オーケストラ団員、ダンサーが舞台に登場する点で、同じ舞台メディアとはいえ、ストレートプレイをはるかに超える人員の共同作業が必要となる。その前提となるのは公共機関や民間のパトロンによる財政援助であり、しばしば上演が社会的事件となる点でも、オペラは極めて社会性・政治性の強いメディアだといえる。オペラが時代に取り残された過去の遺物ではなく、現代社会の「必需品」としての重要性が高いことがしばしば指摘されるのも、それと同じ文脈における発想といえるかもしれない。

最初から最後まで音楽、特に歌唱で通す舞台メディアというのが、オペラの基本的な特徴の一つである。自然主義からもっとも遠いそうした非リアリズムの性格は、すでに述べたように不自然だとして違和感をもたれることが多いものの、現代ではとりわけその点がオペラの重要性を際立たせる要素となっているように思われる。かつてシラーは、「超自然的なものを感情の力によって正当化するため、主体性のない自然主義を放棄し音楽の力に依拠できること」をオペラの長所に挙げたが⁽¹⁰⁾、その言説は現代のたとえば次のような見解とクロスするように思われる。「音楽劇は、現代の科学に覆われ技術化されてしまった世界への対抗世界を作り出すことが可能である。そこでは“まったく別なこと”、つまり我々の一次元的な見方を魅惑的なやり方で刺激してくれるエキゾチックで冒険的でノスタルジックなこと、しばしば我々の経験する世界とは反対のことが起こるのである。」⁽¹¹⁾

7 日本におけるオペラ文化の盛況

今述べてきたように、オペラ文化は世界的に20世紀の後半、特に80年代前後から上昇気流に乗り始めたが、日本でも同じころオペラへの注目度が飛躍的に高まってきた。日本のオペラ文化の活況ぶりを手っ取り早く確認するには、都心の大型書店のオペラ・コーナーを覗いてみるのがいいだろう。そこには作品の筋書きを紹介した初心者向けの案内書から、リブレットやスコア、

そして研究書にいたるまで、多数の翻訳を含むあらゆる種類のオペラ関連の本が書架いっぱいに溢れかえっている。筆者は、ときどき旅行に出かけるヨーロッパで書店を覗くことが多いが、どの国のどの店でも、日本の大型店ほど多くの「オペラ本」を揃えた書店を目にしたことはない。

日本には世界の歌劇場がひっきりなしにやってくる。それも「引越し公演」と呼ばれる、劇団や舞台を「まるごと」運んでくるといった大掛かりなケースが多い。ミラノ・スカラ座やウィーン国立歌劇場、ベルリンの国立歌劇場やニューヨークのメトロポリタン歌劇場といった世界的に超一流の歌劇場のレパートリーを、いながらにして見ることができるのである。いやそれ以上に、個々の公演はしばしば、現地における通常の舞台よりもっとスター性の高い歌手を取り揃えた、世界のどこでも見ることでできない豪華なものとなる。

三大テノールが日本にそろい踏みをしたことは前述したが、彼らが日本を訪れたのは、二度や三度のことではない。ゲルギエフ指揮のマリインスキー劇場のヴァーグナーでも、コンヴィチュニー演出のモーツァルトでも、近年話題の上演が日本では容易に体験できる。高額の入場料を払って見に来る観客が主流なだけあって、その意識の高さは、来日した劇場関係者が舌を巻くほどだ。

外来の公演にとどまらず、戦前から活動する藤原歌劇団に二期会を加え、「国産」のオペラ劇団として長い歴史を有する二つの歌劇団が、活発な上演活動を続けてきた（現在の正式名称はそれぞれ「公益財団法人日本オペラ振興会」と「公益財団法人東京二期会」）。前者は早くも1986年、字幕を用いた上演を行なっている。

1980年代から90年代にかけて、バブル景気を背景に、各地で公共劇場の建設が相次いだ。そのなかで1997年、オペラ劇場を備えた新国立劇場がオープンし、滋賀県立劇場びわ湖ホール（1998）をはじめ、公立の劇場もいくつか誕生した。それらはドイツなどで一般的な、専属の歌劇団をともなったフル

の劇場＝劇団組織となるにはいたっていないが、少なくとも劇場施設のレベルにおいては、日本はオペラ先進国の仲間入りを果たしたといえる。

テレビなどでオペラの歌唱やメロディが頻繁に聞かれるようになってきたことは先にも述べたが、それを耳にしてもほとんどの者は何の曲か意識せずに聞き流しているかもしれない。ただ、オペラについては何も知らない、オペラは見たことも聞いたこともないと「自信をもって」言い切る人に、定番オペラのハイライトを何曲か聴かせてみると、それならどこかで聞いたことがあると驚かれることが少なくない。オペラが日常生活への浸透を強めている影響が、こうした結果となって現れているのだろう。

8 研究対象としてのオペラ

さてここで先に触れた個人的体験の問題に立ち返ると、ここ半世紀のあいだに生じた筆者のオペラ観の変転は、いまみてきたようなオペラ文化の流れとの関連なしには考えられないように思われる。90年ころを境に筆者にもオペラを受け入れる余裕が生まれてくる。そしていつしかオペラに対する嫌悪感が霧消し、それなりのオペラ愛好家となっていた。オペラ文化の盛り上がりを背景に、そうした軌跡をたどった者は少なくなかったかもしれない。

ところが筆者は単なる趣味の次元を超えて、自分の専門研究として本格的にオペラと取り組み始めたのである。それまで長く演劇を研究の中心に置いていたので、演劇の一種でもあるオペラへの重心移動は、それほど驚くべきことではないかもしれない。だが実は当時の日本では、学術分野のレベルでのオペラ研究は、ほとんど未踏の分野といってもいい状況にあった。そこにあえて踏み込もうとしたのは筆者の「意志の力」によるものであったが、そこには社会の趨勢の変化という「運命の力」の作用も無視できなかった。というのはこの時期、学術的な方法論をめぐるある種のパラダイム転換が引き起こされる。それについてはのちほど詳述するが、80年前後の欧米で生じた学問的な枠組みの揺らぎの余波が、若干のタイムラグをともなって、我々の

周囲に明白な形をとって現れたのである。

2002年、国による大型の研究支援として企画された21世紀 COE 事業に、早稲田大学演劇博物館を拠点とする「演劇の総合的研究と演劇学の確立」を掲げた研究計画が採用された。筆者も推進担当者として、以後10年続くその全体活動に参加し、同時に「オペラ／音楽劇プロジェクト」を立ち上げて、さまざまな専門に属する研究者とともに学際的なオペラの共同研究に携わった。その事業の終了間際に早稲田大学オペラ／音楽劇研究所を設立し、COE の成果を継承すべく、現在も30数名のメンバーとともに研究会活動を続けている。そのなかでまた個人研究として特にヴェルディと集中的に取り組み、数年前から科学研究費の支援を得て、これまで長く続けてきたドイツ演劇の研究とも関連させた「ヴェルディ・オペラの総合研究の一環としての「イタリア」と「ドイツ」の関係性の考察」(2009-2011)「ドイツにおけるヴェルディ・オペラ受容の歴史の変遷とその意味をめぐって」(2012-2014)というテーマで、受容やナショナリズムの問題に焦点を定めたヴェルディ・アプローチを試みている。

COE についていえば、これまで各箇所に分散していた演劇研究者の力を結集して、国際シンポジウムをはじめハイレベルの学術的イベントを繰り広げ、また大学の枠を超えて集った多くの若手研究者を物心両面でサポートし育成した点などで、第三者からも高い評価を受けた。一方で事業終了後、構築した拠点の成果を継承すべく全学的な演劇研究を持続的に展開するという点では十分期待に応えきれていないかもしれない。大型予算の重点配分方式による公的支援のあり方に対する批判も無視できない。

ただその点はさておき、演劇研究に携わる者として当初、大きな驚きであったのは、演劇（広義の演劇＝パフォーミング・アーツ、舞台メディア）を前面に打ち出した研究が、数に限りのある研究拠点の一つに指定されたことである。それまで演劇研究が学術的に価値あるものとしてそれほど明確に認知されることは、およそ考えられなかったからである。演劇学の中心的存在

である演劇学会は、すでに古い体質から脱皮して学術的な研究活動を推進していたが、たとえば科学研究費で演劇を扱った研究課題を申請しても通りにくいという声をよく耳にした。

マクロの視点でみると、演劇がアカデミズムの世界で関心を引きにくかったことには、長い歴史的な背景がある。演劇は基本的にパフォーマーの身体を介したスペクタクルの表象を通じて具現化される一回的なアート（技術、芸芸、芸能、芸術）である。それは古来、祝祭や娯楽の機能を担い社会的に重要な役割を果たしてきた。だが社会の支配・統治にとってまず必要とされたのは頭脳を介した知的活動であり、精神労働が社会的に優位を占める一方、身体活動に依拠するパフォーマーは低位に位置付けられがちであった。

やがて飛躍的に発展する近代的な学問体系の枠組みにおいても、身体より頭脳、娯楽より知的活動を上位に位置づける伝統的な思考が反映され、考察の対象に想定されたのは、演劇に関しては文字に固定化されたテキスト、つまり文学としての戯曲であった。パフォーマンス、あるいは総合的な舞台メディアとしての本来的な演劇が研究対象として意識されるようになるまでには多くの時間を要したのである。

江戸時代、代表的な演劇であった歌舞伎は、高い人気を博し役者もしばしば崇拜や尊敬的となったが、公的・社会的には「悪場所」「河原乞食」などと呼ばれ差別待遇を受けた。日本のそうした事情は、ヨーロッパで古代から広くみられた演劇蔑視の傾向と重なる点も少なくない。だが日本ではそうした伝統を長く引きずり、ヨーロッパのように演劇の近代化を目指す改革を通じてそのステータスを高めるまでにいたらず、演劇のマイナーなイメージが容易に払拭されなかったが、そのことも演劇研究の進展にマイナスの影響を及ぼしたように思われる。

だがそうした状況によりやく風穴が開き、演劇の文学的側面だけでなく、それ自体、自立的な総合舞台メディアとして、あらゆる角度からアプローチを試みることの重要性が認識され、その枠組みのなかでオペラ研究の展望も

開けてきた。オペラにおいて決定的に重要な役割を演じるのは音楽であり、もちろん音楽学なしにはオペラ研究は成り立たない。ただここで強調したいのは、アカデミズムの世界でパフォーマティヴなメディアの研究がそれなりに市民権を確立したことにより、筆者のように音楽学の専門家でない者にとっても、オペラ研究の道が開けてきたのである。

自分の専門研究の中心をオペラにシフトする気になったのは、その多面性に魅惑されたことが大きい。考察にはまず何よりも音楽・演劇・文学・美術等々の知識が要求されるし、背景に横たわる政治的・社会的文脈にも大きな関心を注がなければならぬ。時間的・空間的に視界を広げること、つまり歴史的・国際的な幅広い視点も不可欠である。リブレットや研究書を読み解くためには多言語的であることが望まれる。

本格的にオペラ研究に打ち込む大きな動機となったのは、まずもってこうした点に魅力を感じたことにある。だが一方で少し大げさな言い方になるが、何か使命感や義務感のようなものに背中を押された面もあった。西欧文明の生み出した偉大な文化遺産であるオペラは、先述のように近年、世界的規模でますますその重要性が認識され、研究面でも飛躍的に発展を遂げつつある。ところが日本では、オペラ文化は大いに活況を呈しているものの、学術的なオペラ研究という面では大きく後れをとっている。オペラ研究者の層は薄く、学術雑誌にオペラ関係の論文が掲載されることは少ない。代表的なオペラ作曲家の一人であるヴェルディを扱った学術書や本格的な学術論文ですら皆無に等しい。

そうした研究の必要性の認識がヴェルディ研究につながったといえるし、共同研究プロジェクトを企画することになったのも、日本の現状に一石を投じたいという気持ちからでもあった。だがそうした個人的な感慨も、オペラ研究の歴史と現状をめぐる客観的な経緯と切り離しては考えられず、そうした文脈に位置づけてその意味を探る必要があるだろう。そこで次章以降、本稿のメインテーマであるオペラ研究の問題に詳しく立ち入っていきたい。

9 オペラ研究の後発性と音楽学・演劇学

オペラ研究の歴史は浅い。19世紀にはさまざまな学問分野の急速な発展がみられたが、そこでオペラが脚光を浴びることはなかった。学術的レベルにおけるオペラ研究がスタートするのはようやく20世紀後半、それが本格化するのはいまだせいぜいここ30年前後のことだ。「オペラ学」という固有の学問分野はいまだ確立されていない。そうした遅延の原因については、先にパフォーミング・アーツ全般との関連においてマクロ的視点でながめてみたが、ここでは19世紀以降の状況に触れてみたい。

そもそも総合的な舞台メディアの一種であるオペラを演劇（ストレートプレイ）や舞踊と区別する指標となるのが「音楽劇」とであるとすれば、その構成要素は何よりも「音楽」と「演劇」である。したがってオペラ研究の土壌としてもっとも可能性を秘めた学問分野は、音楽学と演劇学ということになる。実際、歴史的にそれらの発展とともにオペラ研究が形をなしていった。そして今日、オペラを明確に研究対象の一つに位置づけているのは、この二つの領域である。欧米などの大学教育の現場でも、オペラの専門研究をカリキュラムに打ち出しているところは、大抵、音楽学・演劇学と関連する学部や専攻課程である。

もっともこの二つのなかでは、音楽学が研究者の層の厚さや受講生の数で圧倒している。確かにオペラは「音楽」と「演劇」の要素からなるとはいえ、「音楽」によって「演劇」を表現するという、音楽主導の舞台メディアという点で、もっとも親密な関係にある分野は音楽学だといえる。だがオペラが上演を通じて初めて成立するパフォーマティヴなメディアである以上、演劇学的なアプローチの必要性も極めて高い。ところが演劇学は、一部の先端的な試みは別として、現時点でまだこうした期待に応えられる段階には達していないように思われる。とはいえ、音楽学の領域でオペラ研究が順調に推移してきたわけでもない。

19世紀の後半に音楽学が近代的な学問分野として確立され、その過程でドイツが主導的な役割を演じこの分野で絶大な影響力を及ぼすようになるが、そうした歴史的経緯が来るべきオペラ研究の命運を大きく左右することとなる。先述のような、かつて学問全般でみられたテキスト至上主義的な傾向は、音楽研究においては楽譜の絶対化として現れ、そこでは楽曲分析が中心的な方法論となっていた。そうした伝統を踏まえた新たな音楽学においては、とりわけ18世紀後半以降ドイツで高度な発展を遂げる、交響曲を頂点とするソナタ形式を備えた器楽曲が、絶対（純粹）音楽の最高のモデルとして賞揚された。その一方でオペラは、もっぱらジャンルの的に「劇音楽」の範疇に分類され考察の対象に想定された音楽的要素が、器楽曲に対して「不純」だとする烙印を押され、研究者の興味を引く魅力的なテーマとはならなかった。

こうした「器楽曲対オペラ」の二項対立は、すでに19世紀前半、「ベートーヴェン対ロッシニ」論争という形をとって顕在化していた。1822年、ウィーンでロッシニの10作のオペラが上演され、絶大な人気を博したことが契機となり、ドイツ語圏を中心に沸き起こったこの議論を通じて、和声が複雑に展開されるベートーヴェンの器楽曲は、知的で精神性に富んだ崇高な芸術作品であり、それとは対照的にロッシニのオペラは、単純な旋律で構成される感覚的で軽薄な娯楽作品にほかならないとする評価が優勢となり、オペラ、特にイタリア・オペラを軽視する見方が、ヨーロッパの知識人のあいだで一定の影響をもつようになる。

こうしたドイツの器楽曲を評価基準とする対立の構図は世紀の後半、「ヴァーグナー対ヴェルディ」の形をとって先鋭化された。ここでもヴァーグナーという座標軸がヴェルディ評価の基準となり、とりわけ無限旋律を駆使しライトモチーフを全編に張り巡らせた多彩なオーケストレーションを特徴とするヴァーグナーのオペラ（というより「楽劇」）に対し、ヴェルディのオペラは、もっぱら器楽が単純な歌唱の伴奏役を演じているにすぎないなどと揶揄された。19世紀を通じてこうした風潮が支配する中で、オペラ研究は

容易に端緒を開くことができなかったのである⁽¹²⁾。

20世紀になるとドイツ中心主義的な思考が後退し、イタリア・オペラを見直す動きが顕在化する。その「震源地」となったのもドイツであった。忘れられたヴェルディ・オペラの復活上演が相次いだ、「ヴェルディ・ルネサンス」の名で知られるこの動きは、確かにイタリアとそのオペラに冷淡であったドイツの知識層に思考の転換を促した。ただそれは、オペラ研究の進展に直結したわけではない。音楽学の枠内では、依然として楽曲分析に基づく方法論が中心を占め続けていたからである。オペラが総合的な舞台メディアであることを意識した研究が現れるまでには、その後かなりの年月を要するのである。

一方、演劇学の確立に向かって先進的な動きを見せたのもドイツである。それも世紀転換期以降のことで、1920年代にベルリン、ミュンヘン、ケルンの三大学でほぼ同時並行的に、自立的な学問としての演劇学の認知を目指す動きが現れた。戯曲分析にとどまりがちな従来の演劇研究の枠を打破すべく、「文学（文芸学・文献学）の圧政からの解放」を旗印にその演劇学が最初に向かったのは、主に過去の舞台上演を「復元」する試みであった。そうして演劇の歴史的研究が盛んに行われ、「演劇学＝演劇史記述」といえる状況が長く続いた。キンダーマンの『ヨーロッパ演劇史』10巻本（1957-72）はその代表的な成果となる。

そうした演劇史記述において、オペラも演劇の一種として徐々にその視野に収められるようになるが、それによってオペラというメディア自体の研究の深化がみられたわけではなかった。というのは、演劇学が徐々に形をなしていくとはいえ、演劇研究では依然として戯曲に対する文学的アプローチが主流をなしてきたからである。戯曲の文学的価値を問題にするその立場からすると、演劇学の研究対象の中心は当然、演劇（ストレートプレイ）であり、しばしばリブレットが文学的に低次元にあるとされるオペラは、興味の的となりにくい。さらにはテキストが歌唱で表現され、あるいは器楽曲がともな

うなど、演劇に比べてノンヴァーバルな要素がはるかに多く介入するオペラを非合理的だとする見方も、演劇学におけるオペラ研究が現実化されにくい要因となる。やがてパフォーミング・アーツを意識した演劇研究が現れ、演劇学もオペラ研究の一翼を担うようになるが、その一方で、演劇学のなかでもオペラを研究対象に想定しない傾向がいまなお根強くみられる。それは上記の理由に加え、ドイツの演劇学の代表的な教科書の一つで言及されているように、「誰にでも生まれつき備わっている台詞劇の記号体系」とは異なり、「デコードのための専門的知識を要求される音楽という記号体系」が、その点で「素人」である演劇研究者のアプローチをためらわせていることがあるだろう⁽¹³⁾。

10 オペラ研究の確立に向かって

これまで述べてきたようなオペラ研究全般の後進状況のなかで、第二次大戦終了後しばらく経た時点でも、たとえば個々の作曲家の研究については、その前提となる楽譜やリブレットや書簡など一次資料の収集や校訂の作業すらほとんど手つかずの状態が続いていたが、1950年代にようやく転機が訪れる。それは、従来の音楽学に支配的であったドイツ音楽とヴァーグナーへの過度の傾斜への反発から、イタリア・オペラを学術的な枠組みに取り込もうとする顕著な動きとなって現れ、その代表的な存在であるヴェルディが特に大きな関心を集めた。

その具体的な現れとしてとりわけ歴史的に大きな意義をもち、オペラ研究の飛躍を決定づけたのは、イタリアのパルマにおける国立ヴェルディ研究所の開設（1959）であった。イタリア政府の肝煎りで、この国を代表するオペラ作曲家ヴェルディをまず俎上に載せ、オペラ研究を活性化させようと立ち上げられたこの機関は、国際的なオペラ研究の一大拠点となり、資料の校訂作業に加え、紀要の発行やシンポジウムを通じた研究活動を積極的に展開した。その一環として1966年、ヴェネツィアで第1回国際ヴェルディ学会が開

催された。その際、「学術的なレベルは問わず、とにかく多くの発表を」との主催者の方針により、3日間で60もの発表が行われたという。未熟ながらもオペラ研究の将来を予感させる、当時の熱気に満ちた雰囲気がいふに及ぶ。

パルマに続いて1976年、ニューヨーク大学にヴェルディ研究所が開設されたことも、オペラ研究の歴史にとって画期的な出来事となった。それを契機にアメリカでは、当時の圧倒的な経済力を背景に、シカゴ大学のイタリア・オペラ研究センターをはじめ、各地に研究拠点が構築され、オペラ研究者の厚い層が形成されていった。特にシカゴの研究者たちが、イタリアの出版社リコルディと協力して乗り出した楽譜の校訂とその出版事業は、その後のオペラ研究の進展に大きく寄与することになった。

これらの動きに先立つ1956年、当時のオペラ研究がたどるべき方向性について明確な指針を示したアメリカの音楽学者ジョーゼフ・カーマンの『ドラマとしてのオペラ』は、新たな地平を開きつつあったオペラ研究にとって象徴的な著作となった。日本語にも翻訳されたこの書においてカーマンは、オペラ・アプローチの妨げとなってきた「オペラは低級な形式だとする音楽家の態度」や「低級な劇形式だとする、その他の人々の態度」という「二つの有害な偏見」、特に音楽の絶対的な自律性を前提とするオペラ・アプローチから脱して、純粹に音楽的でも文学的でもない、舞台メディアとしての独自の形式をもったオペラを俎上に載せる研究を提唱している⁽¹⁴⁾。

その後、オペラ研究が本格化する第2の節目となるのが1980年前後である。このころ、カルチュラル・スタディーズ、パフォーマンス・スタディーズ、メディア論、身体論といった、既成の学問の枠組みにとらわれないさまざまな新しい方法論が現れ、それらに刺激されて音楽学の分野でもニュー・ミュージコロジーを標榜する学派が登場した。楽曲分析に偏りがちな手法を脱し、社会的・文化的な視点で音楽現象に多角的なアプローチを試みようとするその方法論は、とりわけ社会とのつながりが強く総合性の高い舞台メディアであるオペラへの関心を高める結果となり、以後オペラ研究が加速度的に進展

する。その中心的な拠点となるのは、イギリスやアメリカであった。

その流れのなかで、オペラ分析の最終目的は音楽ではなく、オペラという独自の舞台メディアに設定されるべきだとする認識がさらに広がり、たとえばアメリカの音楽学者ハロルド・パワーズの「“ソリタ・フォルマ”と“慣例の使用”」(1987)⁽¹⁵⁾にみられるような、新しい視点でのオペラ・アプローチの方法が示された。19世紀のオペラに多くみられる、2種類のアリアを核とする4部構成の場面的まとまりを「ソリタ・フォルマ(定型、慣習的形式)」と規定したこの論文は、オペラも器楽曲のソナタ形式と同様に固有の形式を備えており、器楽曲と同様に学術的な分析に値することを明示した。ヴァーグナーを偏重しヴェルディを無視してきた従来のアカデミズムの傾向に異を唱え、ヴェルディもまた(そして広くオペラが)研究対象とされるべきことを主張した音楽学研究者のロジャー・パーカー(イギリス)とキャロライン・アッパーティ(アメリカ)の共著『オペラを分析する—ヴェルディとヴァーグナー』(1989)⁽¹⁶⁾もまた、オペラ研究が新しい道を切り開くうえで大きく貢献した。

1980年代には、イギリスの二つの大学からオペラの専門学術誌、『オペラ・クォーターリー』(オックスフォード、1983)と『ケンブリッジ・オペラ・ジャーナル』(1989)が創刊された。広く門戸を開き、世界の先端的な研究の発表の場を提供することになったこれらの雑誌が、今日にいたるまでオペラ研究の活性化に果たした役割ははかりしれない。

11 オペラ研究のコペルニクスの転回

このようなうねりのなかで、従来のオペラ解釈を再検証しようとする試みが数多く現れた。「修正主義者(revisionist)」と称される彼らの一人、先述のパーカーの、ヴェルディ3作目のオペラ《ナブッコ》の3幕4場で歌われる「行け、想いよ、金色の翼に乗って!……」のくだりをめぐって展開された伝統的手法に対する論駁は、とりわけ衝撃的な事件として注目を浴びた。

バビロンに幽閉されたユダヤ人たちがユーフラテス河の岸辺で望郷の念に駆られて歌うこの合唱は、イタリアで国民国家の形成を目指すリソルジメント運動の象徴として「第二の国歌」のように愛唱され続け、今日でもオペラのなかでもっともよく知られた歌唱の一つとなっている。そのきっかけになったとされるのが、このオペラの1842年のスカラ座初演である。その際、オーストリアによる支配からの解放を願うミラノの観客がこの合唱に熱狂し、官憲の制止を振り切って何度もアンコールを要求したという事例は、オペラ史のもっともよく知られた逸話の一つとして、長年のあいだ広く語り継がれてきた。

この「事実」に疑問を投げかけたのがパーカーである。彼は当時の新聞記事を徹底的に調べ上げ、初演の際、特にこの合唱が「観客の注目を浴び」「アンコールされ」「上演後またたく間に巷間に広まった」とする、それまで既定の事実とされてきたエピソードを、なんら裏付けとなる証拠がないとして全面否定した。確かに初演以降の21か月間、《ナブッコ》は56の歌劇場で上演されるほど好評を博したが、少なくとも上記の事実に関しては一切、資料的に確認できないというのである。パーカーの1997年の論文によると⁽¹⁷⁾、たとえばアンコールの件に関してはそれまで、イタリアの音楽評論家アッピアーティによる伝記『ヴェルディ』（1959年版）⁽¹⁸⁾に引用された「ミラノ音楽新聞」の記事がその典拠とされてきた。ところが検証の結果、それについて伝えたのは別の新聞で、しかもアンコールがなされたのは別の合唱「深遠なるエホヴァ神よ！」であった。定評あるとされてきたアッピアーティの伝記に記載されたこの誤った言説が、それまで疑われることなく多くの著作に次々と転記され続けてきたのだという。

パーカーの指摘をきっかけに明らかになったのは、それまで長くオペラ論の中心を占めてきたのが、作曲家の伝記のたぐいであったという事実である。たとえば1901年に刊行されたある書誌には、何らかのテーマでヴェルディを論じた文献が400タイトル以上リストアップされているが、その大多数

はこの作曲家についての伝記的記述である⁽¹⁹⁾。それに関して問題となるのが、それらの伝記の取材源の中心を批評家やジャーナリストの見聞記のたぐいが占め、それがときに脚色され虚構を交えて、あたかも客観的な事実であるかのように紹介される方式である。その際、作曲家やその周辺の人々が物語の造形に加わることも珍しくない。その点でもっともよく知られるケースが、《ナブッコ》の成立事情をめぐるヴェルディ自身の発言である。

さまざまな不幸が重なって落ち込みが激しく、オペラ作曲の断念すら考えていたヴェルディは、興行主メレリから押し付けられるように《ナブッコ》の台本を渡された。「家に帰ると原稿を乱暴に机の上に投げつけ、その前に立ちつくした。落ちたときその冊子が開いた。私の目はなぜか、手前に落ちたページにくぎ付けになった。そこに見えたのがこの詩句だった」。台本の「行け、思いよ」のくだりに大きな感動を覚えインスピレーションを掻き立てられたことが、まさしく《ナブッコ》作曲の動機となったのだという⁽²⁰⁾。

これは当事者による発言とはいえ、初演から37年を経た1879年に当時を回想したもので、必ずしも事実確認の資料としては信頼できるものではない。その理由には長いタイムラグに由来する忘却や記憶違いも関係しているだろうが、より注目に値するのは、随所にヴェルディ自身による、事実を誇張した意識的な自己演出が試みられている点である。たとえばそのころ身の上に次々と降りかかった二人の実子と妻を失うという不幸に関して、実際は二年近くにわたる出来事であったにもかかわらず、ほぼ二カ月のあいだに連続的に訪れた災難だとして悲劇性を高める操作が加えられている。当時、リソルジメントを象徴する国民的英雄とまで持ち上げられるようになっていた彼は、その期待に応えるためもあり、過去の体験や出来事をあれこれ加工する必要性に駆られていたのであろう。この一件に関しては、同じころ作曲を手掛けていた《一日だけの王様》が大失敗を被ったことに対する自己弁護の意識が働き、そうした発言になったように思われる。問題は、それがそのまま事実

と受け取られ、伝記に記述され転写されていくうちに、初演で観客が熱狂的な反応をみせた、といった具合に話が増幅していったことである。こうして「行け、想いよ」の初演時の逸話が定着し、近年まで語り継がれてきたのである。

このように長年、伝記作者がオペラ研究の軸を担うことが可能となり、作曲家の言説をそのまま鵜呑みにして自説の論拠とすることが頻発したのも、この分野で客観的・批判的な視点による事実検証を基本とする学術研究が未確立であったことが大きい。《ナブッコ》の初演をめぐるパーカーの異議申し立ては、研究者のあいだでヴェルディとリソルジメント、ヴェルディと政治、さらにはイタリア・オペラとリソルジメントといったテーマをめぐる活発な議論を巻き起す結果となった。パーカーの研究方法については、その資料絶対主義的な傾向や、リソルジメント・オペラ自体に対する否定的な見解が問題視され批判的となることも少なくないが、学術研究における客観的な手法の重要性を再認識させ、その後のオペラ研究を活性化させるうえではたした彼の貢献は極めて大きかったといえるだろう。

12 盛り上がるオペラ研究

20世紀後半以降本格化するオペラ研究の先陣を切ったのはイタリア、アメリカ、イギリスであったが、今日その重要な一翼を担うドイツ（オーストリア、スイスを含むドイツ語圏）は、初期の段階で一步後れをとった。伝統的にオペラを排除しがちであった音楽学が保守的態度に終始し、オペラを視野に入れた新しい方法論に適応できなかったのである。ドイツ出身で、現在イエール大学で教鞭をとるグンドゥラ・クロイツァーは、学生生活を送った1980年代、ドイツの音楽学に失望してケンブリッジ大学に移籍し、そこで「美学、批評理論、音楽哲学などの方法論の講義や、19世紀パリ、映画音楽、新たな音楽劇、そしてヴェルディなど、いわゆる“最新の”流行を取り上げたゼミナールが開かれ」、オペラも含めたさまざまな視点による研究が展開

される活気に満ちた光景を目にして驚いたという⁽²¹⁾。

ドイツのオペラ研究に特徴的であったのは、最初それが演劇学の主導で展開されたことである。1980年代前後にパフォーマンス・スタディーズなど新しい方法論に刺激された演劇学がオペラを研究対象に取り上げる動きが顕在化し、演劇学研究者の主導で、音楽学をはじめさまざまな分野の研究者を結集した学際的な共同研究が次々と立ち上げられていった。たとえば演劇学の重鎮、ハンス・ペーター・バイアーデルファーがシンポジウムの成果を踏まえて編纂した、16人の著者からなる『挑発としての音楽劇 —演劇学・音楽学の学際的断面』（1999）⁽²²⁾や、42人の著者による『声、響き、音 —舞台劇における相乗作用^{シナジー}』（2002）⁽²³⁾は、そうした成果の代表的なものである。

バイアーデルファーの属したミュンヘン大学では、1966年にドイツで初めて主専攻として演劇学を学ぶことが可能になり、87年には演劇研究所に音楽劇のための教授ポストが新設されていた。75年にはバイロイト大学にオペラ／音楽劇研究に特化した音楽劇研究所がオープンしている。このようにドイツでは、演劇学と音楽学をリンクさせた研究教育環境が大学や研究機関のなかで整備され、そのなかでオペラ研究の基盤が形成されていった。

現在、たとえばベルリンでは、自由大学の演劇研究所が「演劇学／舞踊学」「映画学」「音楽学」の3領域、芸術大学が美術関係の2学部に加えて「音楽」「演劇（パフォーミング・アーツ：darstellende Kunst）」で構成されている。またハンブルク、ミュンヘン、ライプツィヒなどには「演劇」と「音楽」を⁽²⁴⁾、オーストリアのウィーンには「音楽」と「演劇（パフォーミング・アーツ）」を冠した芸術系大学が存在する⁽²⁵⁾。そのような近接の学問領域として音楽と演劇を一つに組み合わせたアカデミックな環境が、オペラ研究を促進するうえで有利に作用していることはいうまでもない。先にみたような世界最高水準のオペラ文化の充実ぶりとあいまって、近年ドイツは研究面でも大きな前進がみられる。

今日に直結するオペラ研究の端緒が1980年前後に開かれたことについては

何度か述べたが、ドイツで編纂され世界的に知られる音楽辞典「MGG」⁽²⁶⁾の、1990年代半ばに執筆された「オペラ」の項目には、当時のオペラ研究の状況について、「端緒についたばかり」と書かれている。先に言及したパーカーの衝撃的な論文が発表されたのもちょうどそのころであったが、今からわずか20年前のその時期に、最大のオペラ作曲家の一人ヴェルディの研究すらあのようなレベルに留まっていたことには、今さらながら驚かされる。だがその後のオペラ研究の進展は目覚ましく、いまやアメリカ、イギリス、イタリア、ドイツ（語圏）を中心に、オペラにとりくむ研究者の層は飛躍的に増大し、研究の内容や方法論もますます広がりをもてつつある。1987年のヴェルサイユ・バロック音楽センターの設立を機に、リュリやラモーなどフランス・オペラの復活上演を熱心に行ってきたフランスで、これまで低調気味であったオペラ研究の機運が高まりつつことにも注目する必要があるだろう。

先般、本年6月30日から7月2日にかけて、第1回トランスナショナル・オペラ学会（The first Transnational Opera Studies Conference / tosc@bologna, 2015）を開催するとの予告があった⁽²⁷⁾。オペラをテーマとする「初めての世界的な学術会議」を標榜し、さまざまな企画を構想するこうした学会の出現は、今日のオペラ研究の急速な発展の如実な反映であるように思われる。イタリア、イギリス、スイスの大学に属する4人のオペラ研究者⁽²⁸⁾が創設メンバーに名を連ね、隔年開催を予定するこの学会は、参加者の輪が広がることを期して毎回国や地域を変えて開催し、英語のほか主催国の言語による発表を可能にするとの方針を打ち出している。

創設者の4人がすべて音楽学者であり、オペラ学会をバロック音楽学会などと同列に並べるなど、音楽学のサイドから発想された学会ではあるが、発表希望者のために例示されたテーマをみると、近年のオペラ研究がいかに多様な可能性を秘めているかがうかがえる。そこには「オペラや他の形式の音楽劇に関連するあらゆるテーマ」が可能であり、その具体例として「歴史、ドラマトゥルギー、リブレット研究、文献学、オペラの誕生、受容、声音研

究、パフォーマー研究、パフォーマンス実践、解釈、オペラと社会の関係、オペラと他のアートとの関係、オペラとメディアとの関係、映画になったオペラ等々」が挙げられている。

先述のアップバーティとパーカーのコンビによる近著『オペラ史』はその前書きで、これまでオペラ関連の文献で広範にみられた譜例の掲載を放棄し、録画資料の例示に代えるという方針を打ち出している。近年、ニューメディアを介してオペラにアクセスする方法が一般化してきたこと、オペラ研究はもはや音楽学専門家のためだけにあるのではないことがその理由とされている。オペラ研究では、どんなテーマを扱うにせよ、音楽についてたえず意識し続ける必要はあるが、必ずしも音楽学の専門的知識が要求されないケースも少なくなく、専門の音楽学研究者でない者にも、オペラ研究の可能性は大きく開かれてきたのである。

最後に日本の現状に立ち戻ると、先述のように今日では、確かに世界の「オペラ文化圏」の一翼を担うほどの活況を呈している。そのバックグラウンドを形成する情報面でも、質・量ともに他の「オペラ先進国」にそれほど引けをとらないように思われる。ただ問題なのは、それがほとんど解説や評論のレベルの情報発信に限られ、学術的なアプローチという点では明らかに後進状態にあることである。それはたとえば、学術誌に掲載されるオペラ関係の論文や学術書の少なさに端的に表れている。オペラ通を自認し、自身の専門分野から越境可能な研究者（たとえば音楽学、演劇学、文学の）でも、本格的にオペラ研究に踏み込もうとする者は多くない。たとえば先に見たパーカーの問題提起をきっかけに巻き起こり、「ヴェルディとリソルジメント」や「オペラとナショナリズム」をめぐる現在も繰り広げられている熱い議論は、オペラを深く洞察する上で極めて重要な内容を含んでいるが、その実態が日本でほとんど知られていないのも、学術的なオペラ研究の基盤が十分に形成されてないことにありとされる。だが視野を世界に広げると、これまでみてきたように、今やオペラ研究にとっての可能性は大きく開けて

いる。日本でもそうした国際的なメインストリームに合流し、最新の先端的成果を踏まえたオペラ研究が大きく展開されることが期待されるのである。

註

- (1) Friedrich Schiller. *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. (Vorgelesen bei einer öffentlichen Sitzung der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft zu Mannheim im Jahr 1784).
- (2) Joachim Birke (hrsg.). *Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke*. Berlin, 1970. 367ff.
- (3) レオポルト (編) の4巻本のオペラ史 (Silke Leopold (hrsg.). *Geschichte der Oper*. Laaber, 2006.) では、第4巻が「20世紀のオペラ」ではなく、「20世紀の音楽劇」と題されている。ちなみに音楽劇という呼称は、ごく一般的にオペラ、オペレッタ、ミュージカル、レビュー等を包括する上位概念として、あるいは特殊的に、第二次大戦後の東ベルリンでフェルゼンシュタインらが試みた、演出家主導の演劇的要素を強めた舞台作品としてのオペラなどにも用いられる。
- (4) Th.W. アドルノ『音楽社会学序説』渡辺健・高辻知義 (訳)、音楽之友社、1971、121-145。
- (5) Carolyn Abbate and Roger Parker. *A History of Opera. The Last Four Hundred Years*. London 2012. Preface and acknowledgements.
- (6) Berger, William. *The NPR Curious Listener's Guide to Opera*. London 2002. Introduction.
- (7) Deutscher Bühnenverein (hrsg.). *Theaterstatistik 2012/2013*. Köln, 2014.
- (8) このイベントについては以下に詳述。丸本隆「オペラ大衆化の試み? —ベルリンの歌劇場にみる」『世界文学ニュース』(2007.11)。
- (9) Jürgen Osterhammel. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München 2009. 28-31.
- (10) Goethe an J.P. Eckermann. Zitiert nach: Robert Donington. *Die Geschichte der Oper*. München 1997.
- (11) Hilmar Hoffmann. *Musiktheater morgen. Vorurteile gegen die Oper - aufgeklärt und entkräftet*. (hier zitiert nach dem Abdruck in: Musica, 29.Jg., 1975, 297.)
- (12) もっともそのなかでヴァーグナーは例外的な位置を占めた。内容的・形式的・精神的にイタリア・オペラとは次元を異にするドイツのオペラの創造を目指して、

自ら台本を書き多くの理論的著作を残したこのマルチタレントに対しては、早くから音楽学にとどまらず、広く人文・社会科学の諸分野に立脚したアプローチも多くなされてきた。そのなかには学術性が疑問視されるものが少なくないとされるものの、長期にわたる研究を通じて蓄積された成果は他の追隨を許さない。

- (13) Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 1999, 19.
- (14) ジョーゼフ・カーマン『ドラマとしてのオペラ』三浦淳史監修、南條・辻・鈴木訳、音楽之友社、1994、42。
- (15) Harold Powers, “‘La solita forma’ and ‘The uses of convention’,” *Acta musicologica* 59 (1987), 65-90.
- (16) Carolyn Abbate and Roger Parker (ed.). *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*. Barkeley et al., 1989.
- (17) Roger Parker, *Leonora's Last Act*. Princeton, 1997. et al.
- (18) Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*. Milano, 1959, vol. 1, 415.
- (19) Luigi Torri, “Saggio di bibliografia verdiana”. *Rivista musicale italiana* 8. 1901. 379-407.
- (20) Giuseppe Verdi. *Autobiografia dalle Lettere*. A cura di Aldo Oberdorfer. Milano, 2006, 112.
- (21) グンドゥラ・クロイツァー（白井史人訳）「ヴェルディとドイツ人」『演劇博物館グローバルCOE 紀要 演劇映像学2010 報告集2』2012, 61-62。
- (22) Hans-Peter Bayerdörfer (hrsg.). *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen, 1999.
- (23) Hans-Peter Bayerdörfer (hrsg.). *Stimmen-Klänge-Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen, 2002.
- (24) 正式名称は Hochschule für Musik und Theater Hamburg（ハンプルク演劇・音楽大学）等。
- (25) 正式名称は Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 日本では「ウィーン国立音楽大学」で知られる。
- (26) *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1994ff.（直訳すると『歴史と現在における音楽』）
- (27) <http://archiviodelcanto.dar.unibo.it/tosc/> (2014/12/19)
- (28) マルコ・ベゲッリ（ボローニャ大学）、エマヌエーレ・セニーチ（ローマ大学）、ベンジャミン・ウォールトン（ケンブリッジ大学）、ゲアハルト・アンセルム（ベルン大学）。